

## APRECIACIONES SOBRE HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA COLONIAL

Cristina Elena RATTO

Desde que la arquitectura colonial de Iberoamérica ingresó en la *Historia del Arte* no es poco lo que se ha escrito y tampoco son pocas las ópticas de abordaje y sus motivaciones. Creo que es importante tomar conciencia de esto, lo que implica iniciar de un modo sistemático las reflexiones críticas sobre el conjunto de lo que hoy, a casi un siglo de sus primeros pasos, constituye la Historia del Arte (en un sentido amplio no referido sólo a las artes plásticas) del período colonial en América.

En este breve artículo mi intención es reflexionar sobre algunos aspectos de esta problemática, cuyo análisis más detallado forma parte de mi estudio de graduación<sup>1</sup>. Éstos estarán referidos a los aportes historiográficos que realizara el arquitecto Graziano Gasparini a partir de los años sesenta.

En la actualidad algunos de los jóvenes historiadores dedicados al tema tenemos la impresión de que por distintas causas la historia de la arquitectura colonial se encuentra en las últimas décadas del siglo XX visiblemente estancada, no tanto por los problemas de orden cuantitativo sino cualitativo, especialmente en lo que se refiere a la aparición de nuevas interpretaciones desde perspectivas analíticas más actuales<sup>2</sup>.

Es imprescindible tomar real conciencia de que nuestra imagen de la arquitectura colonial tal y como se nos ofrece ha sufrido una determinación previa, y esto se refiere tanto a los «accidentes» producto del devenir de los hechos (por ejemplo la destrucción o reforma de los monumentos desde el siglo XIX hasta prácticamente nuestros días motivadas por diversas causas ideológicas), como y fundamentalmente por los *historiadores* que desde diferentes corrientes teóricas

<sup>1</sup> Cristina RATTO, *Problemas de estilo en la historiografía de la arquitectura sobre el período colonial*, estudio final de graduación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, 1988 (inédito).

<sup>2</sup> Entre lo que yo denominaría «causales no específicas» deben tenerse en cuenta los condicionamientos de tipo socio-económico que influyen el desigual avance de los estudios. Me refiero concretamente a los bajísimos presupuestos de investigación y al deterioro económico y científico de las universidades latinoamericanas, especialmente crítico en el manifiesto desinterés ideológico, a nivel estatal, en perjuicio de las ciencias sociales. Al mismo tiempo la coyuntura económica reduce sensiblemente las posibilidades editoriales.

recuperan determinados «objetos» construyendo un determinado «orden», una determinada «historia».

Es evidente que este ejercicio de la «selectividad», la mayoría de las veces, está signado por los presupuestos de lo que yo definiría genéricamente como una «historia de la arquitectura normativo-académica». Me refiero a aquella que clasifica, desde los más diversos criterios, a las obras en «arquitectura mayor» y «arquitectura menor», en «arquitectura clásica» (de valores pretendidamente superiores) y «arquitectura no-clásica» («heterodoxa» y sin «reglas»). También me refiero a aquellas historias fundadas en las «grandes personalidades», los grandes arquitectos, que están un poco entre la órbita de Vasari y la de los románticos del siglo XIX. A esto se suma la construcción de «paradigmas estilísticos generales» en función de los cuales se juzga rígidamente todo: gótico francés, renacimiento, manierismo y barroco italianos, clasicismo francés, etc. Claro está que todo lo que no corresponda a estos parámetros o no encaje en la opción positiva del binomio clasificador, no es «relevante».

En función de estos criterios normativos la arquitectura colonial de América es siempre un tema marginal, a esto hay que sumar una situación particular: el halo de exotismo que la rodea (¡pareciera todavía condicionado por los relatos de los conquistadores!).

Está demás señalar que la arquitectura colonial en América es sólo un capítulo en la larga lista de «víctimas». Especialmente importante por las consecuencias directas que tiene para el tema que nos ocupa, es verificar que la misma historia de la arquitectura española padece similares problemas. Se podría afirmar de una forma general que es vista en muchos casos como un capítulo periférico de la Historia de la Arquitectura Occidental (especialmente en función de los antes mencionados «esquemas estilísticos»)<sup>3</sup>. Resulta claro que bajo estos presupuestos la arquitectura colonial española de hecho queda, en términos platónicos, «alejada en tercer grado de la realidad», es considerada la periferia de la periferia.

La consecuencia más productiva y prometedora de empezar a tomar conciencia de esto será, sin duda, comenzar a revisar los fundamentos de ciertos «juicios admitidos» y, sobre todo, salir del círculo vicioso de la simple polémica que en muchos casos queda circunscrita al dominio de una estéril discusión.

Junto a la problemática relacionada con los «objetos», existen también algunos aspectos negativos de orden historiográfico. Muchos de los aportes de los autores más revolucionarios en lo esencial permanecen, si bien no desconocidos (debido al valor fundamental de sus obras), de alguna forma un tanto relegados.

Éste es sin duda el caso de Graziano Gasparini, de su obra me ocuparé principalmente en este artículo. Sus aportes a la Historia de la Arquitectura colonial resultan desde distintos puntos de vista decisivos. Se lo puede considerar como uno de los primeros historiadores que va más allá de las polémicas americanistas que

<sup>3</sup> Como ejemplo podrían citarse la posición que al respecto tiene un reconocido historiador de la arquitectura. Christian Norberg-Schulz en el contexto de una obra general sobre historia de la arquitectura (*Arquitectura Barroca y Arquitectura Barroca Tardía*, Historia de la Arquitectura, tomos VII y VIII, Viscontea, Buenos Aires, 1985). No sólo por el contenido de sus afirmaciones sino también por la estructura misma del trabajo y la escasa consideración del tema es evidente el menosprecio hacia el conjunto de las obras españolas.

signan a la Historia del Arte colonial, planteando un análisis más específico y más riguroso sobre la arquitectura a través de la introducción de perspectivas teóricas como las de Gideon y Argan. En mi opinión su obra todavía no ha recibido la resonancia y el eco científico internacional del que es meritoria.

Resulta significativo comprobar que conceptos expresados ya hace dos décadas (como por ejemplo el señalamiento de lo estéril que es seguir planteando el estudio de la arquitectura americana desde la división política consecuencia de los procesos independentistas del siglo XIX) aún no hayan tenido la recepción suficiente como para comenzar a modificar perspectivas esquemáticas de este tipo.

Se repite continuamente que la historia de la arquitectura colonial está por escribirse pero, paradójicamente, se procede como si la última palabra ya estuviera dicha. Es posible enumerar una serie de conceptos y datos originados en los años cuarenta y cincuenta que continúan repitiéndose en la actualidad. Llama la atención también que obras tan problemáticas en mi opinión como la de Damián Bayón o Ramón Gutiérrez sean el camino de acceso de los especialistas españoles a la historiografía americana; entretanto Gasparini, quien realizara las primeras críticas serias a la teoría de los *invariantes* en el momento mismo de su mayor difusión, permanece más desconocido.

Los años sesenta son para los estudios relacionados con Latinoamérica un momento especial. La historia de la arquitectura experimenta un nuevo impulso desde distintos aspectos. Con respecto a la temática, retoma vigencia bajo nuevas perspectivas la polémica (que había nacido en la década del veinte) sobre el «estilo mestizo»<sup>4</sup>. Paralelamente se abren nuevas líneas de investigación fundadas en las perspectivas de la moderna teoría de la arquitectura.

Graziano Gasparini<sup>5</sup> desde la perspectiva del concepto de «espacio» en el centro del análisis arquitectónico marca una fisura en la historiografía americana, división que en ese momento enfrenta a *historiadores del arte y arquitectos*.

Desde el punto de vista teórico su posición crítica se manifiesta en el duro cuestionamiento de los aportes provenientes de la Historia de Arte. Los problemas observados son dos: el mantenerse dentro de un estudio morfológico sin considerar la especificidad del fenómeno arquitectónico frente al resto de las manifestaciones artísticas (lo que debe ser interpretado como un problema de pertinencia) y sostener una presunta autonomía de la obra de arte prescindiendo de relaciones contextuales (perspectiva que implica en primera instancia un compromiso con la sociología del arte).

En el señalamiento de los problemas Gasparini hace evidente una perspectiva sociológica y un análisis histórico de la arquitectura basado en una concepción particular de la teoría arquitectónica contemporánea. Si el análisis específico de la arquitectura recae en la visión de Gideon y Argan, la influencia del racionalismo

<sup>4</sup> Clave para este momento historiográfico es el primer número del Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas (Universidad Central de Venezuela). En él se publican los principales artículos que retoman el debate sobre el tema.

<sup>5</sup> El arquitecto Graziano Gasparini, italiano radicado en Venezuela, es fundador del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad de Venezuela e impulsor de la publicación de su boletín.

y el funcionalismo (de larguísima difusión en la teoría y la praxis de América) contribuyó, sin duda, al traslado del debate sobre la definición de arquitectura y la relación estructura-ornamento al campo de la Historia de la Arquitectura.

El análisis sociológico postulado se mantiene entre la sociología «tradicional» de Hauser y la de Pierre Francastel. Así mientras plantea una clara relación recíproca entre arquitectura y sociedad, por momentos parece inclinarse sobre una explicación de la arquitectura como reflejo de la estructura social. «...*la relación arquitectura hombre sirve como nexo para explicar las implicaciones de su estructura social y para analizarla como producto de la interacción entre el grupo dominante y el dominado*»<sup>6</sup>. Concebir a la arquitectura colonial como el reflejo y producto de una sociedad colonial en constante tensión originada en la situación de violencia, miseria y explotación implica directamente la idea, desarrollada por Hauser, de que el arte está irremediamente condicionado por el medio social, concibiéndolo como «expresión» de las relaciones de poder dentro de la sociedad. Desde mi punto de vista uno de los aspectos más importantes de la obra de Graziano Gasparini es su aporte historiográfico. Su libro *América, Barroco y Arquitectura* puede ser considerado como el primer intento de organizar un conjunto de reflexiones que parten de un sondeo de la «Historia» precedente. Un primer signo de esto es evidente en la presentación de su análisis a partir de una clasificación de los contenidos relacionados con la «visión profesional» de los investigadores (me refiero a las críticas dirigidas hacia la *historia del arte* y a la *historia de la arquitectura* escrita por arquitectos); esto implica un reconocimiento de las diferencias de los dos tipos de *discurso*.

Su crítica historiográfica contiene también el señalamiento de errores que interpreta como consecuencia de las corrientes teóricas que signan la historia del arte colonial. Por ejemplo: el carácter «inventarial» y el excesivo culto por el «dato», la «fecha», la «precisión documental» son reconocidos como «vicios» originados en el positivismo y contrapuestos al perfil eminentemente interpretativo de una «*nueva historia*».

La preocupación por el examen formal riguroso y exacto del objeto en sí mismo, que redundo en un culto a la descripción formal, manifiesta la supervivencia del «visibilismo» en la historia de la arquitectura contemporánea y constituye uno de los aspectos más destacados de su crítica.

*«Al mismo tiempo que se analizan los documentos con escrupulosidad existe una preocupación del examen exacto y detallado de las características y elementos formales. Esa dependencia fetichista del dato objetivo y esa búsqueda de sus conexiones causales y formales han fomentado la recopilación en desmedro del pronunciamiento de juicios (...). El análisis árido y fragmentario de los monumentos ha producido una historiografía eminentemente descriptiva y apartada de la significación del quehacer arquitectónico porque las tendencias críticas aunque de origen variado y distintas actitudes, coinciden en considerar a los símbolos visivos como cánones exclusivos y prominentes de los juicios en la obra de arte»*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Graziano GASPARINI, *América, Barroco y Arquitectura*, Capítulo primero, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8.

Las observaciones críticas formuladas por Gasparini se explican como transposición a la *Historia de Arte* de ideas que se formulan paralelamente en el campo de la *Historia*. Es el momento en que Eduard Carr pone en juego una palabra clave en su concepción de la Historia: «interpretación». Con ella pone la atención sobre el «lenguaje»<sup>8</sup>, esto significa que la historia comienza a ser entendida no como una suma de hechos sino como su «transmisión», su «comunicación» lingüística, con todo lo que esto implica. El reconocimiento de esta «mediatización» del lenguaje recompone la posición del historiador, así, su tarea ya no consiste en lograr la reproducción objetiva de los hechos sino en poner en juego todo un campo de relaciones (las controladas por él y las que lo «traicionan»). Las duras críticas al «inventario» y al análisis formal puro parten de la transposición de esta concepción de la *Historia* al campo de la *Historia de la arquitectura*.

Aquí cabe apuntar una observación: cuando Gasparini formula estas reflexiones sólo se refiere a las «obras de carácter general» (Ángulo Íñiguez y Toussaint) como herederas del «positivismo» y el «visibilismo» aunque ambiguamente lo hace extensivo a todos los estudios posteriores. Con esto se salta uno de los problemas fundamentales de la historiografía más actual: las repetidas y gastadas polémicas producto de «interpretaciones» fundadas en una muy mala información y datación y en aún peores descripciones y reconocimientos formales. Esto ha llevado en no pocos casos a establecer filiaciones y a formular interpretaciones absolutamente fantasiosas.

El formalismo constituye uno de los puntos más problemáticos en la visión de Gasparini. Junto con la crítica a las posiciones tradicionales de la Historia del Arte, también formula críticas, en otros sentidos, a la Historia de la Arquitectura. Éstas son enfocadas sobre el análisis de los «valores espaciales» y especialmente dirigidas a la concepción de «la arquitectura como arte del espacio» formulada por Bruno Zevi.

*«...un número de libros recientes que tratan temas variados de historia de la arquitectura, siguen haciendo alarde de formulaciones teóricas y críticas totalmente caducas y superadas y, para aumentar el desconcierto, utilizan un lenguaje y unas ideas que no logran ponerse al día y a tono con el momento actual (...). Para Zevi el hecho de no considerar al espacio como el valor esencial y sustantivo de la arquitectura, constituye la falla fundamental de las apreciaciones críticas. (...) Aunque es indiscutible la insustituibilidad de la experiencia espacial para apreciar la arquitectura (a pesar de la 'gran ignorancia espacial' que padecen varios historiadores) el planteamiento de Zevi sigue atado a una concepción artística de la arquitectura»<sup>9</sup>.*

La mayor pertinencia exigida al análisis arquitectónico enlaza con otra cuestión: con la orientación interpretativa que reclama para la historia de la arquitectura y la función del historiador como «hacedor» de la conciencia americana. Dos cosas son evidentes aquí: el compromiso con la teoría del «movimiento moderno» en arquitectura y las perspectivas alcanzadas en las ciencias

<sup>8</sup> En este punto resulta imposible soslayar la decisiva importancia que adquiere durante la década del '60 los estudios en torno al lenguaje.

<sup>9</sup> Graziano GASPARINI, *op. cit.*, p. 11.

sociales contemporáneas (la «nueva historia» y las «nuevas antropologías y sociologías»)<sup>10</sup>.

La «vanguardia moderna» de arquitectura en América Latina tuvo gran repercusión y efectos diversos. La polémica teórica es, por ejemplo, especialmente importante. Uno de los aspectos tal vez no demasiado analizado es la utopía social contenida en ella y los alcances e interpretaciones que tiene en algunos sectores del hacer arquitectónico local. Causa de esto puede ser el marco de las mismas polémicas americanas entre las llamadas vanguardias «formales» y las vanguardias «contenidistas» que han estereotipado las posiciones.

En cualquier caso dos presupuestos están presentes para América en la nueva teoría y en la nueva historia de la arquitectura (manteniéndose una relación recíproca): una nueva y particular mirada sobre la arquitectura de la región y el rol del arquitecto y el historiador de la arquitectura en la modificación de la sociedad.

Esto es especialmente claro en Gasparini. La historia de la arquitectura es en parte concebida como un medio de crear una nueva consciencia histórica en el hombre americano. El cambio reclamado en la orientación de la arquitectura y en la historia de la misma implica directamente una nueva función, vinculada a un compromiso social: el logro de una real democratización y mejora de la calidad de vida en las sociedades americanas.

Estas vinculaciones entre teoría e historia no son casuales, algunas orientaciones de la arquitectura mexicana también se complementan con las actividades de los nuevos centros de investigación histórica, además de estar relacionadas con la recuperación y conservación del patrimonio arquitectónico colonial.

Otro punto importante en la crítica historiográfica de Gasparini (dirigida al campo específico de la historia de la arquitectura) lo constituye la muy famosa y difundida teoría de los «invariantes castizos». Dos conceptos dirigidos al análisis de la teoría que Fernando Chueca Goitia, extendiera durante los años sesenta al campo de la arquitectura colonial<sup>11</sup>, resultan especialmente significativos tanto por lo acertado de su contenido como por lo temprano de su formulación.

En primer lugar se refiere a la observación de que en la teoría de los «invariantes» determinados rasgos muy generales de la arquitectura son interpretados como expresiones estables, a los que se los resignifica en función de la «construcción» de una expresión cultural nacional distintiva y autónoma.

Cabe agregar aquí que el carácter «mágico» y «compartimentado» del espacio de la arquitectura española, por ejemplo (que además son transmitidos a América) constituyen reconocimientos a priori que son aplicados a edificios muy anteriores a la existencia del concepto de «nacionalidad española» e incluso de la consciencia de una identidad cultural homogénea.

Es muy significativo también el hecho mismo de plantear el análisis en función de una idea de «nacionalidad española», viendo en rasgos derivados de lo «mudéjar» la expresión formal y la identidad de España a través de los siglos. Se construye así una concepción de la cultura española única e inmutable.

<sup>10</sup> Me refiero a las obras fundamentales de Tulio Halperin Donghi, Darcy Ribeiro, y a la difusión de la antropología estructural.

<sup>11</sup> Fernando CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura americana*, Dossat, 1979.

En segundo lugar observa que una tal configuración impide de hecho cualquier análisis histórico sobre la procedencia de las formas, al reducirse a un esquema formal repetido abstractamente.

La crítica a Chueca Goitia avanza en otros sentidos, aunque por terrenos más resbaladizos. Gasparini observa otra debilidad en la teoría de los invariantes: la ineficacia de un análisis basado en la aplicación de criterios de «similitud», «afinidad» o «repetición». Esto en sí mismo, a mi modo de ver, no resulta negativo. El aspecto inoperante, sin duda, está en el grado de generalidad con que están manejadas las relaciones, no en el hecho de buscar «similitudes» (lo que de por sí no tiene por qué implicar tales niveles de abstracción). Descalificar un estudio de las obras por sus semejanzas resulta tan absurdo como dejar de pensar en las diferencias, con ello sólo se lograría anular todo un campo de posibles relaciones y, en definitiva, de «interpretaciones»: anular de hecho la pregunta por qué o cuál es el sentido que tuvo que en un determinado momento se «repetiera» en lugar de «innovar».

No menos problemática resulta la observación acerca de que mediante la definición de los «invariantes» se pretende afirmar el aislamiento de España para no ver las características retardatarias y de estancamiento.

*«...la persistencia de formas ancestrales, las características invariantes que se manifiestan como sello hispánico y que resisten a las influencias foráneas, más que unas constantes formales que hacen caso omiso a los conceptos más avanzados, son más bien las pruebas de un estatismo intelectual que tiene sus raíces en la dificultad de deshacerse de los reconocimientos a lo tradicional. Más que un intencional hacer caso omiso a los movimientos más cultos de Europa, se trata de un aggiornamento unas veces indeciso, otras apagado y casi siempre retrasado. (...) La España de «Siglo de Oro» se acaba con la muerte de Felipe II en 1598 y el siglo de oro arquitectónico acaba un año antes, en 1597, con la muerte de Juan de Herrera. En el siglo XVII persisten formas manieristas y los nuevos aportes de los artistas barrocos se reducen generalmente a soluciones decorativas».*

*«...la arquitectura española del siglo XVII tiene una escasa homogeneidad estilística, que la interpretación bien o mal entendida de expresiones importadas e hispanizadas ocasiona variantes regionales de alterno interés y que las obras no alcanzan el nivel de las italianas o francesas del mismo siglo. En el siglo XVIII la situación no cambia mucho (...) los monumentos barrocos de la Europa central tienen una importancia mayor»<sup>12</sup>.*

Aquí es indiscutible nuevamente la falsedad implícita en la búsqueda de rasgos generales característicos de la «hispanidad», porque ello implica manejarse con preconceptos que impiden avanzar en otras direcciones. Resultan sí francamente discutibles las observaciones sobre la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII. Ellas están limitadas por diferentes razones. En primer lugar es evidente que Gasparini ha caído en la trampa de los ya mencionados «paradigmas estilísticos», aunque su intención sea evitarlos y aunque su visión parta de una clara impugnación a las nociones previas de «barroco»<sup>13</sup>. En este caso la idea de medir

<sup>12</sup> Graziano GASPARINI, *op. cit.*, pp. 147/154.

<sup>13</sup> Su análisis pone claramente en evidencia la dificultad de definir al barroco como: un estilo de época (¿cuáles son los límites temporales, el siglo XVII en Italia, el XVIII en España, América o Alema-

toda la arquitectura generada en los siglos XVII y XVIII en función de un concepto particular de «barroco italiano» tiene su explicación en un aspecto de la teoría contemporánea. A partir de la premisa del «espacio» como criterio pertinente y específico para el análisis formal de la arquitectura, las reflexiones históricas comienzan a centrarse en torno a su «evolución, en algunos casos constituyéndose como nuevos parámetros de reconocimiento estilístico. Esto tiene especial consecuencia para las nuevas definiciones de «manierismo» y «barroco», al ser interpretadas como «crisis del clasicismo». La aparición de conceptos como el de *arquitectura de representación* y *arquitectura de determinación*<sup>14</sup> son esenciales en este sentido. Esto implica interpretar al barroco en arquitectura como un momento «innovador» del «clasicismo», reconocido en la identificación de un nuevo repertorio en la sintaxis formal y tipológica (combinaciones de esquemas longitudinales y centrales, plantas elípticas, muros y fachadas ondulantes, una nueva relación entre pintura y arquitectura, que implica el juego entre el espacio real y el virtual). Así, como lo esencial pasa a ser la «configuración espacial» (lo sustantivo) la «decoración» pasa a un segundo plano en este momento de la «historia» del estilo barroco. La definición del barroco como estilo decorativo, en el caso de Gasparini, ha sido reemplazada por la de barroco como una nueva dirección del «clasicismo».

Con la aceptación de estas nociones todo un conjunto de obras entran en crisis al ser medidas bajo estos parámetros. Esto explica la afirmación de Gasparini sobre el «barroco español» y el «barroco americano» como episodios retardatarios y subordinados de la arquitectura occidental del XVII y XVIII.

Es necesario señalar aquí que si el signo retardatario de la arquitectura española del XVII es la ausencia de los rasgos mencionados, deberían calificarse de retardatarias también las obras del siglo XVII en Europa Central, dado que los «rasgos de vanguardia» no se generalizan hasta el siglo XVIII (cosa que sucede, salvando las diferencias, también en España). Por otro lado retardatarias serían también todas las obras que en Italia no fueran recepción de Bernini, Borromini o Guarini.

En definitiva el problema es doble: volver a una noción «idealista del estilo» consistente en la aplicación de paradigmas conceptuales (*Ideas*) y manejarse con criterios de «innovación» aplicados de una forma general y extensiva. Esto implica inevitablemente dejar al margen todo en un conjunto de obras que no participa (por las más diversas razones) de los «cambios» dentro de una dirección. En el caso concreto de España significa soslayar entre otras cosas todo el campo de significativa creatividad que se origina en la recepción de El Escorial. Dentro de este marco conceptual, signado por tales paradigmas de «vanguardia» la arquitectura colonial de América, receptora por excelencia, no puede ser más que un capítulo marginal de la historia de la arquitectura.

nia, o el XIX en Brasil?); un estilo personal (quién es barroco Bernini, Churriguera, Neumann o Durán); un estilo regional (un «mapa» del barroco del siglo XVII es muy distinto de uno del siglo XVIII). También impugna las nociones del barroco como «fase de la cultura» (Winckelmann), el barroco como «categoría del espíritu» (D'Ors), el barroco como «fase de las formas» (Focillon) y el barroco como «desenfreno decorativo» (en Chueca Goitia).

<sup>14</sup> Giulio ARGAN, *El concepto del espacio arquitectónico del barroco a nuestros días*, Lección 1.



A esta óptica se suma la dificultad del insuficiente reconocimiento y estudio de la arquitectura del período. Gasparini en su imagen del siglo XVII no sólo es deudor de aprioris teóricos sino también de la obra de George Kubler<sup>15</sup>. Barbara Borngässer-Klein en un reciente estudio acerca de la Clerecía de Salamanca<sup>16</sup> ha observado claramente una serie de problemas historiográficos puntuales en relación con la arquitectura del siglo XVII y temprano XVIII. Señala que la investigación desde mediados de este siglo en adelante está signada por la crítica estilística y los estudios de archivo. La primera se debe especialmente a George Kubler, quien ha dado forma a una imagen de la arquitectura española de este período que mantiene vigencia. Hoy su óptica impregnada de ideales clasicistas y fundada en una relación mecanicista entre la arquitectura y el poder económico (donde la decadencia arquitectónica sería paralela a la decadencia del imperio) debe ser objetada.

Dentro del corpus de los más recientes trabajos esta investigadora observa la intención (y al mismo tiempo la dificultad) de insertar la historia constructiva de España entre el Renacimiento y el Clasicismo en una estructura histórico-evolutiva. «Aspectos tales como función y significado de la arquitectura, influencia del comitente, quedan en general sin respuesta. No se termina de estimar lo suficiente el hecho de que entre Juan Gómez de Mora como sucesor de Herrera y la catedral de Santiago, cien años posterior, hay por lo menos una cesura tan grande como entre la última y la arquitectura de los Borbones. De este fenómeno se desprende que la arquitectura española del XVII y temprano XVIII apenas pueda ser abarcada con términos estilísticos categorizantes como barroco, churrigueresco, o rococó español; una discusión de estos términos está por hacerse. Por lo demás el campo de la tipología arquitectónica tampoco está estudiado, lo que seguramente podría ayudar a aclarar esencialmente las cuestiones antes planteadas»<sup>17</sup>.

El detenerse sobre estas cuestiones implicaría una modificación substancial en la arquitectura española al mismo tiempo que resultaría beneficioso en gran medida en función de mejores y más rigurosos estudios sobre historia de la arquitectura americana<sup>18</sup>. Es interesante, y también muy importante, a nivel historiográfico preguntarse por las consecuencias que esta visión tradicional de la arquitectura española tiene para el campo de estudio americano. A mi entender suceden dos cosas: por un lado, la resignificación del término «barroco» implica librar de alguna forma a la historia de la arquitectura colonial el pesado lastre del concepto de «barroco americano» como estilo nacional. El arraigo del concepto (acuñado por la historia de perspectivas «americanistas») es tal que se ha terminado por convertir en sinónimo de arquitectura colonial y de hecho impide cualquier razonamiento sensato en relación con las obras.

<sup>15</sup> George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, Plus Ultra, 1957.

<sup>16</sup> Barbara BORNGÄSSER-KLEIN, «Architektur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Die Clerecía in Salamanca, en: *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992.

<sup>17</sup> Barbara BORNGÄSSER-KLEIN, op. cit., pp. 120/121.

<sup>18</sup> La relación entre arquitectura española y arquitectura colonial es evidente aunque muchos historiadores parecen no darse cuenta o estar empeñados en refutar largamente semejante obviedad. Por supuesto no me extenderé sobre el tema, deseo ahorrarle al lector la molestia de una por demás reiterativa explicación acerca de la relación de amplia dependencia que unió a América con España por más de tres siglos.

Por otro lado, el concepto de «barroco» como «innovación formal» encierra el peligro de dejar a la arquitectura colonial fuera del campo de estudio, dado que, si las direcciones de la arquitectura española son calificadas de retardatarias, qué valor puede tener un conjunto de obras que por situación política y social sólo podía constituirse como recepción.

De todas formas, y pese a estos peligros, Gasparini en su visión de la arquitectura colonial ha logrado en algún aspecto sortear estas dificultades conceptuales. No le han impedido formular una serie de observaciones que, aún con sus problemas, pueden ser recuperadas en sus aspectos generales como los nuevos hilos conductores de una moderna historia de la arquitectura colonial. Plantea en primer lugar el carácter indiscutiblemente receptivo en los *tipos* de la arquitectura colonial. En segundo lugar establece su rasgo «diferencial» en las variaciones formales (a nivel decorativo y técnico) propias de los «fenómenos provinciales». Ambas afirmaciones entran de hecho en franca polémica con las perspectivas «americanistas» y los conceptos de «barroco mexicano» y «estilo mestizo».

Su aporte fundamental consiste en que por primera vez se construye una estrategia de análisis que sobre la base de la condición receptiva de la arquitectura colonial establece un reconocimiento interno de las diferencias y semejanzas regionales, a partir de una más seria observación e interpretación de aspectos formales y sociales en un amplio espectro.

Este reconocimiento implica una intención de explicar algunos fenómenos y rasgos singulares de la arquitectura colonial y parte de la relación entre los «modos de recepción» y los «orígenes de la transmisión» de la forma.

Dentro de los «modos de recepción» tiene en cuenta los condicionantes particulares de tipo socio-económico, que implican una división de «áreas culturales» en la recepción de formas y en su transmisión interna. De esta forma las áreas urbanas centrales con mayor poder económico y mayor significación política mantienen un contacto directo y permanente con la metrópoli estableciéndose una recepción de formas más o menos directa.

Las «áreas periféricas» (generalmente de tipo rural) con menos recursos e importancia, dependientes políticamente de las áreas centrales, reciben tardíamente sus formas.

*«Las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variaciones formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación, lo esencial es señalar que se producen con la aceptación tardía de elementos formales que aparecen primeramente en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados modelo...»*<sup>19</sup>.

En cuanto al «origen de las formas transmitidas», la división en «áreas» recae en la procedencia de determinados motivos. El virreinato de Nueva España y el Caribe receptionan de una forma más directa los aportes ibéricos, entre tanto Sudamérica en general receptiona motivos y formas no exclusivamente hispánicos. Aquí deseo llamar la atención sobre estas afirmaciones de Gasparini. La existencia de una mayor transmisión de formas «no ibéricas» en América del sur es un

<sup>19</sup> Graziano GASPARINI, *op. cit.*, p. 182.

hecho concreto. En todo caso habría que aumentar las precisiones en torno a qué es lo que se considera aportes «no-ibéricos». Por ejemplo no se puede generalizar a toda la Europa central bajo la etiqueta de la «cita flamenca».

En el caso de las interpretaciones que Gasparini hace sobre las fachadas de la Catedral y el templo de la Compañía en Cuzco como la de San Francisco de Quito<sup>20</sup>, el problema queda reducido ambiguamente a la interpretación de Serlio por parte de un arquitecto flamenco (en el caso de Quito) y a la inspiración de otro flamenco en un libro de arquitectura alemán. En otras palabras lo «flamenco» consistiría en la «interpretación no-ortodoxa» de Serlio. La pregunta es: por qué identificar como rasgo flamenco las «libertades» compositivas. Por otro lado, el mismo Gasparini citando a Erwin Palm reconoce que «en ninguna parte de Flandes existe una arquitectura que pueda haber servido de modelo».

La problemática central pasa por discutir realmente cuáles son los aportes «no-ibéricos» directos (por llamarlos de alguna forma) y aquellos que no siendo «españoles» son transmitidos a través de España. Esto no significa poner en duda la posibilidad de la recepción en América de formas de Europa Central o de Italia en favor de posiciones hispanistas excluyentes. Por el contrario una crítica severa a los «nacionalismos» no tiene porqué conducir a ver en todas partes y en los casos más insólitos formas no referibles a la arquitectura española. Por ejemplo, la historia de la arquitectura colonial ha registrado los abusos de una supuesta interferencia de formas «orientales» que darían lugar a un tipo de articulación de fachada con adelantos y retrocesos a la que se la llama «biombiforme» (en referencia a los biombos orientales). En conclusión se trata de lograr una mayor precisión en las afirmaciones y las interpretaciones.

Estos problemas de todas formas no impiden destacar, en este punto, la valiosa perspectiva de Gasparini la que, en definitiva, constituye un primer paso a la valoración de la diversidad regional de la arquitectura americana no como un problema estilístico, sino como variaciones originadas en la diversidad de aportes y en las diferencias socio-económicas y culturales de América.

Mi interés aquí ha sido poner en relieve la eficacia de determinadas ideas considerablemente revolucionarias para el contexto historiográfico en el que se inscriben.

<sup>20</sup> *Ibid.*, Capítulo Sexto: Ecos flamencos e italianos de los Andes al Caribe.